
cultura popular

SIRLEY RIOS ACUÑA**

“VESTIMENTA E IDENTIDAD EN EL VALLE DEL MANTARO: LA KUTUNCHA”*

Resumen:

La vestimenta surge como una necesidad de protección y abrigo. Con el tiempo se convierte en un elemento identitario entre los grupos humanos.

La trayectoria histórica de la vestimenta en el Perú tiene larga data. En la época prehispánica existieron diferentes vestimentas según el status, género, edad, etc. Entre los Incas destacó dentro del vestido femenino: *acsu o anacu, lliclla, chumpi y tupus*. La vestimenta masculina común fue el uncu.

En los inicios de la Colonia la vestimenta indígena se mantuvo vigente a pesar de las prohibiciones de su uso. Por el contrario se produjo un mestizaje, con la conjunción de tradiciones indígenas y occidentales.

La actual vestimenta tradicional es mestiza y algunas prendas de vestir tradicionales son consideradas como símbolos de identidad en muchas

* Artículo actualizado y basado en parte en el texto del catálogo de exposición Indumentaria tradicional del Valle del Mantaro publicado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana el año 2000.

** Conservadora y curadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Historiadora del Arte con estudios de Maestría y Doctorado en Antropología.

regiones. Tal es el caso de los wankas del valle del Mantaro que toman como referencia de distinción y orgullo a la kutuncha, mujer indígena vestida con el traje autóctono, el anaku, pero modificado, llamado kotón. Este traje es una especie de túnica negra sin mangas que se complementa con otras piezas de origen prehispánico y europeo: el wathraku (faja), la lliclla (manta), el chusi (mantón), la shucupa (especie de tocado), la wetsha (vincha), el anaco (especie de mandil), las manguillas bordadas, la pollera, blonda o fustán, pañal de carnaval y el ticpe (prendedor). En conjunto esta vestimenta resulta emblemática y es asumida como un símbolo de identidad wanka.

La vestimenta surge como una necesidad de protección y abrigo. Con el tiempo se convierte en un elemento identitario entre los grupos humanos. En los inicios los materiales empleados fueron los que se tenían al alcance en naturaleza, como las plantas y las pieles de los animales cazados. La confección de la ropa se fue haciendo cada vez más compleja, conforme se descubrían novedosas tecnologías de elaboración y se incorporaban diversos materiales de base y de decoración. Así surgieron las modas que fueron cambiando según la mentalidad de la época.

La concepción de la vestimenta va de acuerdo a una determinada cultura y se relaciona a diferentes aspectos de la vida, sea de carácter económico, político, ético, religioso, estético, etc. Esto condiciona la forma de vestir de los integrantes de la sociedad.

La trayectoria histórica de la vestimenta en el Perú tiene larga data y de ella dan cuenta los distintos objetos arqueológicos prehispánicos encontrados en excavaciones de investigación. Tenemos en primer término los trajes tejidos, luego, los accesorios hechos de diversos materiales

(metal, semillas, conchas, piedras), las fuentes visuales a través de la iconografía representada en distintos objetos culturales (cerámicos, textiles, pintura, tallados de madera y de piedra, muñequería, etc.) y las fuentes escritas obtenidas en las crónicas y otros documentos existentes a partir de la llegada de los españoles a tierras americanas.

En la época prehispánica existieron vestimentas distintivas entre hombres y mujeres. Los tipos de tejidos que se elaboraron en la época Inca y que es posible que hayan sido comunes entre las culturas pre – incas, son clasificados en cinco categorías según la información de Bernabé Cobo: “...una ordinaria llamada *avas-ka* o *ahuaska*; otra fina, *cumpi* o *cumbi*; una tercera con plumas entreteljadas y cosidas; la cuarta toda bordada con *chaquira* de oro y plata; y la quinta, llamada *chusi*, muy gruesa y burda, que les servía de cobertor.”¹ Debe destacarse el gran desarrollo del arte textil, lo cual permitió

elaborar vestimenta de distintas calidades.

En el espacio andino el vestido femenino se uniformizó por imposición de los Incas. Estaba compuesto de dos mantas: “...*el acsu o anacu*, se envolvían al cuerpo por debajo de los brazos y, tirando de las puntas, la prendían sobre los hombros con unos grandes *tupus* o alfileres de oro, plata o de aleaciones de cobre, formando así una especie de túnica sin costuras que les dejaba libre los brazos y, como quedaba abierta por un lado desde la cintura para abajo, al caminar se abrían las orillas permitiendo ver la pierna y el muslo.(...) Según Bernabé Cobo esta “*saya o sotana*” la ataban en la cintura con “una faja ancha, gruesa y galana, llamada *chumpi*” (1956:239). Con la otra manta, llamada *lliclla*, se cubrían los hombros y la espalda hasta la media pierna, juntando los extremos y prendiéndolos a la altura del pecho con un *tupu*.”² La pampacona, especie de tocado

¹ CASTAÑEDA: 1981: 23.

² IDEM: 36

de tejido cumbi, fue una prenda accesorio usada por las mujeres del Tahuantinsuyo. Esta pieza, un paño rectangular, se usaba doblada sobre la cabeza.

La vestimenta masculina común en la época incaica fue el uncu, especie de túnica confeccionada de dos paños de tela y unidos por una costura vertical, dejando una abertura en el centro, que al doblarse en dos, forma un cuello en V y se deja una pequeña abertura a los lados para sacar los brazos. Fue muy usada entre los integrantes de la nobleza.

En los inicios de la Colonia la vestimenta indígena se mantuvo vigente a pesar de las prohibiciones de su uso, debido a que se pretendía borrar la imagen del incanato y se planteó su reemplazo por trajes a la usanza ibérica. Fue en 1572 que el virrey Francisco de Toledo decretó esta prohibición, tras la ejecución del último Inca de Vilcabamba, Tupac Amaru I.³ Se inició un proceso de modificación de lo autóctono con incorporación

de prendas de vestir, de técnicas y materiales de elaboración europea. Al mismo tiempo lo occidental se fue transformando en manos



³ IDEM: 63

de los indígenas. Pero cuando el régimen colonial se consolidó en el siglo XVII la vestimenta indígena sufrió una fuerte represión por parte de las autoridades españolas, lo cual determinó su paulatina desaparición en el área andina.⁴ Debido al levantamiento de Túpac Amaru II, en 1780, se prohibió su uso en todas las clases sociales y se impuso a los andinos vestirse con el traje español: “*Los indígenas fueron formalmente obligados a vestir al estilo español, porque así lo establecían las nuevas pragmáticas, que so pretexto de proteger la naciente industria textil, representada por obrajes y chorrillos, buscaban eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la economía del encomendero.*”⁵

Cabe señalar que este hecho no logró desaparecer por completo la concepción andina en cuanto a la elaboración de la vestimenta, que se convirtió en mestiza con la conjunción de tradiciones indígenas y occidentales. Lo andino se mantuvo latente sobre todo en

la vestimenta autóctona femenina como el *anacu*, la manta o *lliclla* y en piezas accesorias como la faja o *chumpi*, el tocado o *shucupa* (reminiscencia de la *pampacona*), los *tupus* y el *tipki*. El *anacu* se empezó a cerrar y coser por imposición de los frailes católicos, porque las mujeres indígenas al caminar dejaban entrever las piernas. Con el paso del tiempo esta prenda se fue transformando y reemplazando, en la mayoría de las regiones, por la pollera y blusa. En cambio en la vestimenta masculina el *unku* se dejó de usar en las poblaciones serranas, pero se mantuvo vigente entre algunos grupos amazónicos bajo la denominación *cushma*. Algunos autores creen que el *unku* deriva en el *poncho*, cuyo origen sería a fines del siglo XVII e inicios del XVIII y por lo tanto sería una prenda mestiza. Aunque se han hallado algunas evidencias arqueológicas que dan cuenta de su existencia prehispánica, pero que aún está en estudio. También respecto al origen del *chullu* existen controversias y se menciona

⁴ AVALOS: 1981: 11

⁵ IDEM.

que derivó de los *chucos* o gorros antiguos. La faja o *chumpi* y la bolsa para contener las hojas de coca o *chuspa* continuaron en uso en las poblaciones masculinas de las zonas rurales, complementando el traje de corte español (pantalón corto ceñido hasta las rodillas y jubón o chaquetilla).

La continuidad en el uso de los trajes autóctonos y el contenido ideológico andino, que se mantuvo latente en la iconografía de las piezas indígenas tejidas, fue una forma de resistencia cultural que algunos especialistas denominan “*las tetras del débil*”: “...resulta significativo, a parte de las consideraciones relativas a los cambios sufridos, la persistencia de técnicas y patrones textiles y el simbolismo de sus diseños que, no obstante la adopción de nuevos materiales y categorías ideológicas, revelan la permanencia de un *substratum cultural andino*.”⁶

La actual vestimenta tradicional popular en conjunto (prendas

básicas y accesorios complementarios) es mestiza, es decir, se conjugan elementos andinos con occidentales, lo cual se aprecia en la variedad regional existente en todo el Perú. Muchas veces se confunde el traje de uso coreográfico (de bailes y danzas) con el de uso diario y de ocasiones especiales, y se le toma como arquetipo que identifica a una determinada región y le hace diferente de los otros. Lo cierto es que la población actual ha dejado paulatinamente de usar sus vestidos locales de uso diario por diversos factores condicionantes y asimilan lo moderno, como parte de los procesos de cambio que se dan en las sociedades, puesto que la cultura no es estática sino se encuentra en constante movimiento. “*En las últimas décadas el precio cada vez mayor de las materias primas originales, la fabricación de fibras textiles sintéticas y la confección industrial de ropa de munición, es decir hecha de prisa y sin esmero, dentro de patrones modernos, han*

⁶ IDEM: 12.

determinado el rápido cambio hacia la moda urbana vigente, aunque imprimiéndole un sello que denuncia la extracción rural de sus usuarios. Por otro lado, las condiciones económicas han ejercido una influencia decisiva en la modificación y desaparición, debido al mayor costo, en tiempo y dinero, empleado en su confección, frente a la producción industrial, más económica y generalmente de apariencia más atractiva que confiere a sus portadores la deseada apariencia urbana."⁷

Asimismo, otro factor determinante que ha contribuido en el desuso de las prendas tradicionales ha sido la fuerte presión social y la discriminación ejercida sobre los campesinos quechua hablantes por mantener sus usos y costumbres. Al respecto Cerrón- Palomino⁸ hace un paralelo de cómo el quechua wanka se fue dejando de hablar en varias zonas y al

mismo tiempo cómo se prohibió explícitamente desde las escuelas el uso de las prendas tradicionales como el poncho. En son de burla los ciudadanos llamaban a los campesinos que llevaban poncho como los "emponchados". El hablar quechua y vestir a la manera indígena eran reprimidos desde las mismas autoridades, en desmedro de la autoestima de los pobladores andinos. Tanto la lengua como la vestimenta son elementos identificadores de un grupo social. En ese sentido para la investigadora Rosalía Ávalos: "*...el vestido es una manifestación cultural que trasciende su aspecto material y permite inferencias de diverso orden, que van del sexo al status de su usuario, de su edad a su condición económica, de su procedencia geográfica a su actividad productiva.*"⁹

En la actualidad predomina la vestimenta coreográfica que ma-

⁷ IDEM: 12-13.

⁸ CERRÓN-PALOMINO: 1989.

⁹ IDEM: 14.

yormente reproduce los trajes de la clase dominante, mientras que los de uso diario fueron tomados de los estratos populares.

LA VESTIMENTA TRADICIONAL EN EL VALLE DEL MANTARO

El valle del Mantaro se ubica en el departamento de Junín, en la sierra central, al oriente de Lima.

En esta parte del Perú, en tiempos prehispánicos, se asentaron los *Wankas* y los *Xauxas*, de quienes los pobladores posteriores heredaron todo un bagaje cultural que se fue transmitiendo y transformando a lo largo del tiempo.

Dentro de esta herencia se encuentra el vestido autóctono de uso femenino, designado por los primeros europeos con el nombre de *cotón*, el cual se complementaba con el *wathraku* (faja), la *lliclla* (manta), el *chusi* (mantón), la *shucupa* (especie de tocado), la *wetsha* (vincha) y

el *ticpe* (prendedor). De la vestimenta masculina no hay muchas referencias, salvo el uso cotidiano de las ojotas o *shucuy* de cuero de llama y la faja.

Con la llegada de los españoles a tierras americanas y particularmente a *Xauxa*, se produjeron una serie de cambios en la indumentaria. Mientras se continuó empleando lo autóctono, se impusieron y se propagaron los trajes a la usanza europea. Entre los hombres se popularizaron los pantalones cortos, la camisa y el sombrero de paño, en tanto que las mujeres se cubrieron con faldones amplios, monillos, mantas de Castilla sujetas con sus prendedores de plata y sombreros importados.

LA KUTUNCHA

Algunas prendas de vestir tradicionales son consideradas como símbolos de identidad en muchas regiones. Tal es el caso de los *Wankas* del valle del Mantaro que tomaban como referencia de distinción y orgullo a la *kutuncha*,

mujer indígena vestida con el traje autóctono, el *anaku*, pero modificado, no en su esencia, llamado

kotón. Como es sabido gracias a la mujer andina se ha mantenido vigente hasta nuestros días algunas



de las prendas de origen indígena y por ella se ha continuado con las prácticas culturales y se ha transmitido los conocimientos ancestrales.

KOTÓN

El término *cotón* refiere a la camisa que los campesinos europeos usaron en el siglo XVII. Según el lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino el nombre es un arcaísmo castellano que significa algodón. Las referencias orales, de los antiguos pobladores actuales descendientes de los *wankas*, dicen que Francisco Pizarro encontró *kutunchas*, es decir, mujeres vestidas con una especie de algodón. En realidad estaban cubiertas por una especie de túnica negra prehispánica llamada anacu, cuya denominación andina fue reemplazada por el de *cotón* o *kotón* (escrita en quechua *wanka*), tal como los primeros europeos lo asociaron por el parecido a la prenda ibérica. De ello dan cuenta los escritos de los primeros

cronistas.

En algunos casos el anacu también fue denominado capuz, en las zonas norteñas de la costa. Sin embargo, las mujeres de la zona de Huancabamba en Piura seguían llamándolo anacu, especie de túnica negra amplia, semejante a la *cushma* amazónica y que se ciñe a la cintura con una faja que curiosamente se denomina *cushma*. Asimismo, otra zona donde se usa el anacu para ocasiones festivas y sobre todo entre las mujeres más ancianas, es la sierra de Lima. En Tupe en la provincia de Yauyos se mantiene el anacu tejido con lana de alpaca y de color negro que lleva un ribete en rojo y negro, sujetado con *tupus*, a la manera ancestral. Como se veía la pierna se obligó a usar debajo del anacu “...un camisón negro con mangas largas, el algodón, confeccionado de tela “de Castilla” o bayetón, hecha de lana de oveja”.¹⁰ Sobre el anacu se ciñe con la faja *wak'a*, decorada con motivos en rojo claro y oscuro; se sujeta sobre el algodón interior con una faja gruesa *marate*. Se cubre

¹⁰CASTAÑEDA: 1981: 118.

la espalda con la *katra* o manta de uso diario de color negro, decorada con anchas listas horizontales en tono rojo. Calzan el *shukuy* de cuero sin *curtir*.¹¹

También en valle del Mantaro, la prenda andina, el *anacu*, se continuó usando conjuntamente con el algodón o camión europeo, impuesto tempranamente por los españoles. Es así que debajo del amplio *anacu* de color negro o azul oscuro, sin mangas y hecha ya con bayeta, se comenzó a llevar el camión occidental de bayeta oscura o blanco amarillento. Incluso los *aukillos* y *awelas* (abuelos y abuelas) manifestaban que el traje de las antiguas mujeres *wankas* era como una envoltura de bayeta cubierta con manta de lana de alpaca, de un solo color o listado, prendida con el *ticpe* (*tupu*). Se ceñía el vestido con una faja. A manera de tocado llevaban una *shucupa* o pequeña manta atada con una cinta o faja negra tejida

llamada *wetsha* (*vincha*). Se encontraban descalzas mientras que los hombres tenían sus ojotas de cuero o *shucuy*.

Es evidente que poco a poco la denominación occidental del camión interior (algodón) de las mujeres se impuso y quedó el término *anaco* o, según el habla de los pobladores de la zona, *anaka*, relegado a otra prenda (especie de mandil) del cual no se precisa un origen definido y que es usada actualmente en la vestimenta femenina de la chonguinada (*baile*). Como apreciamos, la transformación de la vestimenta indígena es compleja, puesto que se han dado una serie de apropiaciones, sustituciones y superposiciones con los elementos occidentales.

Según las evidencias examinadas, podemos considerar el algodón *wanka* contemporáneo como un vestido mestizo que mantiene lo andino en la forma estructu-

¹¹ IDEM.

¹² Dentro de la concepción de la vestimenta andina no se encontraba la idea del uso de mangas y más bien se da una adecuación y apropiación de elementos occidentales, que indican su uso como sucedió con el *kotón wanka* y su complemento las falsas mangas, manguillas bordadas o *mankitash* en habla *wanka*.

ral de túnica sin mangas¹², que cubre el cuerpo de la mujer de los hombros a las piernas y en el color negro tal cual los españoles vieron al llegar al valle del Mantaro. Mas no es andino en el tipo de material, ni en la técnica del tejido, además se le ha cosido la abertura que poseía en su origen.¹³

Pasado el tiempo, la indumentaria *wanka* se fue transformando y se difundió el característico *kotón* negro, especie de túnica de bayeta de cuatro varas, sin mangas o mangas muy cortas y cuello V en ambos lados, cosido con una costura doble (“naríz de chanco”). Se confeccionó con lana de oveja, alpaca y llama. Testimonios orales refieren que antes de la Guerra con Chile (1879), para la costura del *kotón* se usó la fibra de maguey. Posteriormente la tela se teñía con anilina, proceso que duraba ocho días, pues se maceraba los ingredientes con orines podridos y hollín o *llipta* (mezcla de ceniza vegetal y cal triturada) para así

obtener un color más negro.

Se completó esta pieza con



¹³ Las prendas andinas por lo general requieren de poca confección ya que la mayor parte del trabajo está en el tejido que está diseñado para ser completo y no para ser cortado y cosido (Blenda Femenias).

la usual faja de merino bicolor, el corazón bordado, unas manguillas de bayeta negra, ribeteadas y bordadas, así como con la *pullukata* o *lliclla* chica de diversos colores utilizada para fiestas y ferias. A veces sobre esta manta iba otra de nombre *shawakata* (sin teñir), doblada y atada hacia atrás, formando su *quipe* (bulto, carga). El sombrero era de fieltro artesanal o paño de fibra de camélido (vicuña, alpaca y llama) y lana de oveja o carnero, puro o mezclados.¹⁴ Los colores obtenidos variaban entre el ocre claro, marrón, gris, blanco y negro.

El clima frío obligó a usar hasta tres *kotones*. Por gracia femenina se levantaba hacia delante el *kotón* exterior, formando un bolsón en donde podía guardar los ovillos de hilos, la coca y el fiambre.

Luego, el *kotón* sufrió una variación y se hizo de paño y se agregó un faldón interior colorido con ribete, el cual fue bien acogido. Apareció la reboza de paño

de Castilla importada, codiciada por ser fina y elegante. Continuó usándose una especie de mandil llamado anaco, que no era la prenda prehispanica.

Finalmente, el *kotón* cedió el paso a la falda negra de bayeta plisada sin cintura, al monillo, los fustanes, la *lliclla* de Castilla, el sombrero de paja blanqueada adornada con “cinta de agua” negra y a los botines de cuero de becerro.

El *kotón* se mantiene vigente como parte de la indumentaria coreográfica de las danzas y bailes tradicionales de la zona: la *chonguinada*, la *tunantada*, el *waylarsh* agrario y de carnaval, y la *llamichada*.

En la actualidad, el uso del *kotón* está volviendo a cobrar importancia entre los grupos folclóricos del valle del Mantaro, ya que su presencia dentro de la vestimenta de baile y danza estaba decayendo para privilegiar los suntuosos bordados de las polleras.

¹⁴ VILLEGAS: 2001: 129.

PRENDAS COMPLEMENTARIAS DE LA KUTUNCHA

FAJA

La faja o *wathraku* es un cinturón prehispánico característico del área andina. Usada por mujeres y hombres, asume hoy -en su confección- nuevos materiales e iconografía. Se tejen con telar de cintura pequeño que llaman *kallwa*.

Antes se empleaban solamente fibra de llama, alpaca y vicuña y el algodón; después, lana de oveja, y, hoy, lana industrial que es torcida manualmente. A esta operación de torcer llaman *kaupo*, en cambio *puchkar* es hacer el hilo de algodón o lana.

La faja presenta en cada extremo unas terminaciones de urdimbre que trenzan en lomo de *challwa* (bagre) o tapaojo simple de acuerdo a la creación de la tejedora.

Se aprecian diseños característicos de ríos, estrellas, llamas,

huacos (ceramios prehispánicos), hermanitas, leones, trenes, cóndores, patos, escudos nacionales, figuras geométricas, inscripciones con el nombre del dueño, fecha de elaboración, lugar o dedicatoria, etc.

Según el testimonio de Moisés Balbín, destacado folclorista, en el valle del Mantaro se distinguen dos tipos de técnicas para tejer fajas: el *aklay* (escogido) que lleva dos colores para formar los diseños, los cuales son notorios a simple vista; y el *challpu* o *challpi* (mezclado o matizado) que tiene diferentes colores en el cual las figuras no se distinguen fácilmente. En el primer tipo los motivos representados son antiguos y son llamados *akllas*¹⁵; mientras que en el segundo se incorporaron figuras más modernas como el escudo nacional, el barco o buque, el avión, pavos y sobre todo, el ferrocarril del Centro, combinados con diseños antiguos.

¹⁵ IDEM: 66.

PULLUKATA

Manta o *lliclla* chica de listas horizontales con decoraciones geométricas y flores policromas, sobre fondo gris, negro, azul oscuro o blanco. Era utilizado para asistir a las fiestas y ferias.

MANTÓN CHUSI U OQUIA

Es una manta grande de procedencia prehispánica, que era hecha de lana de llama, alpaca y vicuña matizada con sus colores naturales (gris, blanco, negro, marrón y beige). Después se comenzó a confeccionar con lana de oveja, tal como es hoy, en telar a dos pedales fabricado con madera de la zona y atados con cuero de res. Generalmente presenta listas dispuestas horizontalmente sin ningún diseño. Se sostiene con un ticpe (*tupu*) de plata o bronce, cuyo alfiler largo llamado “agujero”, resiste el peso de la manta. El *chusi* es usado por las mujeres y quizá en el prehispánico lo usaron los hombres. Sirve de abrigo y también para transportar bebés, pastos, productos de la cosecha, etc. El cronista Bernabé Cobo se refirió

al *chusi* como un tejido grueso y burdo que servía de cobertor en la época incaica.

SHAWAKATA

Esta prenda es una manta de lana sin teñir, de ahí su nombre, que se coloca sobre la *pullukata*, doblada y atada hacia atrás, formando un *quipe* (bulto, carga).

SHUCUPA

Es el tocado, en forma de pequeña manta, que se colocaba sobre la cabeza atada con una cinta o faja negra tejida llamada *wetsha* (*vincha*). También en Ayacucho existía la *chucupa*, cuyo origen se remontaba a la pampacona del Tahuantinsuyo.

ANACO

Es una pieza de la indumentaria femenina semejante a un mandil muy fino, tejido con fibra de vicuña o alpaca que sólo llevaba como ribetes grecas de oro. Se colocaba al costado derecho desde el pecho hasta los tobillos, atados al cuello por

una cinta. Su uso estaba destinado para ocasiones especiales, festividades y visita a la famosa Feria de Huancayo.

El *anaco* se comenzó a bordar cuando se incorporó al baile de la *chonguinada* y con

el tiempo fue disminuyendo de tamaño a fin de facilitar el baile. Hacia fines del siglo XIX era de terciopelo con ribetes de seda. Tenía un bordado simple, no tupido, y con representación del escudo nacional rodeado de vegetación. En la actualidad



el bordado también es "lluta", profuso y colorido.

Hoy esta pieza la encontramos formando parte de la indumentaria de la danza de la *chonguinada*, pero profusamente bordada y del *huaylarsh* agrario, en algunas agrupaciones folclóricas el anaco aparece como prenda femenina pero no llevan bordado sino las clásicas grecas doradas en todo el borde.

MANGUILLAS BORDADAS

Prendas denominadas en wanka como *mankitash*. Algunos investigadores las denominan manguillas, makitos, maquitos o manguitos. Fueron el perfecto complemento del *kotón* al tener la función de falsas mangas.

Amalia Descalzo da cuenta del uso de los manguitos entre las damas europeas del siglo XVII y en el XVIII ocupa un lugar dentro de la indumentaria masculina. "*En el siglo XVII el manguito, prenda de invierno*

utilizado especialmente por las mujeres para calentar las manos, empezó a ocupar un sitio en los armarios masculinos, a los que ya se incorporó de manera decidida durante el siglo XVIII. Realizados con pieles finas de marta o zorro, fueron divulgados por toda Europa a través de los grabados de Jean de St. Jean y rápidamente comenzaron a ser un complemento de moda hasta la Revolución Francesa."¹⁶

Estos manguitos cubrían el antebrazo. Tenían una forma cilíndrica y abierta en ambos lados. Se confeccionaron de pieles con el pelo dispuesto en la parte interna y también eran de tela forrada.

Las mujeres de las clases pudientes difundieron su uso en territorio americano. Estas piezas se popularizan entre los *wankas* del valle del Mantaro. Son usadas por mujeres como complemento del *kotón*. Protegen del frío y son decorativas.

¹⁶ DESCALZO: 2002:172-173.

Debe señalarse que los bordadores tradicionales desplegaron sobre las manguillas toda su creatividad y representaron motivos locales diversos.

A fines del siglo XIX se encuentran manguillas de terciopelo importado con bordado profuso de hilos de plata y de seda matizada, en las cuales figuran el escudo nacional y alrededor flo-

rerros, zorzales o *chihuacos* (aves locales). Incluso, el puño estaba bordado ligeramente. A principios del siglo XX las manguillas eran de paño, bordado con hilos finos marca “estambre” que también representaban apretadamente las flores campestres (verbena, retama, pensamientos), racimos de uva rodeando escudos nacionales, llamas, venados, mariposas, picaflor, hasta temas históricos



y elementos que recuerdan la Guerra con Chile, como el buque Huáscar con sus tripulantes. En los años 50 del siglo XX se usaban también las *manguillas* de paño y bayeta negra, verde con un bordado ralo y sencillo, continuando con los motivos de flores (cantuta, retama, verbena), *pinau* (hierba del campo) y picaflores. Pero los hilos finos se reemplazaron por lana sintética. Los puños son de un color que contrasta con la parte más extensa.

En la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana tenemos de las décadas 40 - 50 manguillas negras combinados con puños de color rojo o azul, que son elaborados en telas diferentes, paño y tela de algodón respectivamente; un par de manguillas de color verde y el puño rojo del mismo material de paño. En estas piezas destaca el manejo del color por contraste y la composición armoniosa. Cada manguilla del mismo par presenta la misma temática pero representando los motivos en distinta disposición y color, puesto que evidencia su carácter artesanal,

no en serie. Estas *manguillas* pertenecen al estilo antiguo y se bordan tomando como base la rodilla. Llevan un forro interno de tela tocuyo.

Dentro de este estilo antiguo de bordar manguillas se ubica la actual producción de los bordadores Moisés Balbín Ordaya y su esposa Teodora Santana Guerra, oriundos de Chupaca (Junín). Estos artistas populares han incorporado en sus manguillas motivos alusivos a la práctica del baile tradicional que desarrollan en su agrupación “Embajada Folklórica del Centro”. Así, representan a modo de autorretrato una pareja vestida con el traje del waylarsh carnaval y se completa con inscripciones alusivas al lugar de procedencia y las iniciales de la dueña de las manguillas.

El otro estilo de bordado plasmado para las manguillas más actuales es el llamado moderno, relleno o “talqueado”. El bordado es profuso y colorido, hecho en bastidor. Los principales diseños son florales.

Las manguillas se llevaban puestas en los brazos durante las fiestas y actualmente es común en la indumentaria de las danzas y bailes que llevan el *kotón*.

Cabe mencionar que existen makitos tejidos a palitos que son usados por los hombres (como en Europa de fines del siglo XVII y el XVIII). En Huancavelica se da para uso cotidiano y festivo, y en menor proporción en Junín que más se los destina para los chutos, personajes que intervienen en algunas danzas y bailes.

POLLERA O FALDÍN

Debajo del *kotón* también se usa este vestido femenino que llega con los españoles. A principios del siglo XX era de paño de Castilla con cintura de tela de algodón “granate”. En el borde inferior llevaba a manera de ribete un bordado “plumilla” simple, realizado con hilos finos marca “ancla”. Se representaban sólo figuras de hojas de enredaderas. El borde termina en zigzag y era llamado “pica pica”, “picash” o “picado”. Su basta fue simple.

Testimonios fotográficos de inicios del siglo XX nos muestran a las mujeres bailando el waylarsh carnaval con sus cotones hasta las pantorrillas, que algunas veces los intercalaban con blondas de tela blanca de algodón o con polleras ribeteadas. En esos años no existían las polleras con bordados profusos.

Hacia la década del 50, conforme pasó el tiempo, cambiaron los materiales y el faldón se comenzó a realizar con bayeta de lana de oveja, teñida con anilinas, pero manteniendo la cintura de algodón. El bordado “plumilla” se hizo más tupido y colorido hecho con hilo marca “ancla matizado”. Surgieron diseños de hojas de plantas silvestres, dispuestos verticalmente y formando tres corazones. La basta se hizo doble.

Posteriormente se hacen comunes las polleras de paño con bordado “talqueado” o lluta, denominado así por ser muy colorido, tupido y las figuras grandes. Son elaboradas con lana sintética y los decorados de los bordes con hilos matizados marca “carmencita”.

El “talqueado” se usa desde la década del 60 hasta ahora que han aumentado de dimensión (45 cm.) con el afán de demostrar poder económico y llamar la atención. Antes era de menor extensión y como máximo tenía 30 cm. de alto. Mientras que en este tipo de polleras los bordados se hacen con herramienta y papel de cometa con el dibujo guía, en las otras no empleaban esta herramienta y se diseñaban de memoria.

A la iconografía vegetal de hojas se agregan motivos de flores como rosas, pensamientos, claveles, margaritas, y a la de animales: picaflones, mariposas, leones, tigres, palomas, pavos reales, etc.

Las polleras se usan siempre para protegerse del frío, en el interior como fustán y en el exterior como falda. Las nuevas son para las fiestas y las más usadas son de diario. Las señoras mayores se ponían durante las festividades hasta cuatro polleras de bayeta, de manera intercalada. Llamaban a ese modo de colocarse estas prendas lulipa (interior) y jananpa (exterior).

Esta prenda es un complemento del kotón que usan las wankas que practican las distintas danzas y bailes del valle del Mantaro. Sin embargo el kotón en el waylarsh carnaval ha quedado arremangado hasta la cintura para dejar ver las polleras de bordados coloridos, perdiéndose el sentido original de dicha prenda identitaria.

BLONDA O FUSTÁN

Las kutunchas usan también una enagua traída por los europeos que se denomina popularmente blonda o fustán. De color blanco y tela de algodón “granate”, adornada con blonda tejida a crochet. Se confecciona con máquina de coser y se teje con hilos marca “tren” (grueso) y “ancla” (delgado). En un inicio las blondas estaban realizadas con hilos de seda, luego con hilos de algodón hilado domésticamente que duró hasta la década de los 60 y desde los años 40-50 se incorporó el hilo “ancla”.

Se compone de las siguientes partes: la “blonda” a crochet,

ubicada en el borde zigzagueado, y los “recortes” que son las áreas tejidas subsiguientes a la blanda, que a veces llegan a ser seis ó siete.

Las figuras comunes aluden a la fauna y vegetación local: alacra-

nes, arañas, cachuas, rosas, flores silvestres; también cuatro estrellas y abanicos según la creatividad popular. A partir del 50 aparecen en los fustanes un calado representando constantemente estrellas, a veces hojas, parecidas a las de las polleras ayacuchanas.



Las blondas servían para intercalar con las polleras, usadas en las fiestas. Actualmente no tienen mucha demanda, razón por la cual ya casi nadie se dedica a fabricarlas, sin embargo esta tradición es continuada aún por la señora Teodora Santana Guerra de Iscos (Chupaca). Más bien fueron poco a poco reemplazadas por el “calado” con bordado a máquina, el cual también está cayendo en desuso.

PAÑAL DE WAYLARSH CARNAVAL

Es una manta bordada, de gala, usada para bailar el waylar-

sh carnavalesco del Mantaro.¹⁷ El nombre “pañal” viene de la tela paño que se usaba antes. Se ribeteaba con tela Castilla y se bordaba con hilos finos marca “estambre”, luego se usa la lana sintética. Hacia 1940 abundan los motivos florales, hojas, las aves como el picaflor y el pavo real, las mariposas, el león, el escudo peruano, etc. El bordado sencillo de las figuras se empleó hasta la década del 50, momento en el cual se populariza el “talqueado” rústico. Después poco a poco llegó a ser frondoso y de colores encendidos. El pañal se comenzó a emplear desde ese instante en los bailes de waylarsh carnaval de concursos.

¹⁷ Los carnavales representan el sincretismo de tradiciones ancestrales autóctonas y de costumbres europeas que definen su carácter profano y sagrado al mismo tiempo. Llegaron al Perú durante la colonia y se establecieron dentro del calendario litúrgico. La fecha de celebración es movable y se realiza generalmente entre los meses de febrero y marzo.

Se celebraban durante tres días y un día llamado “miércoles de ceniza”. Durante los primeros se podía disfrutar de la vida en abundancia, bailar, jugar y cometer todas las faltas, pero luego cuando la gente se pintaba la cara con la ceniza, el día miércoles, se aplicaban las prohibiciones. Sin embargo, hoy la fiesta dura varios días, y hasta semanas, dependiendo de los organizadores y de su poder adquisitivo.

La fiesta europea se amalgamó con las tradiciones indígenas. Durante los rituales dedicados a la pachamama los wambas bailaban en agradecimiento por la abundancia de choclos, habas verdes y papas que florecían cuando había lluvia y nueva vida. También se asocia al señalakuy o marcación del ganado y a la fiesta de la cruz

Antiguamente, en los barrios de Iscos y Chongos Bajo, la comunidad contaba con un terreno destinado a San Santiago. La gente adinerada que no tenía familia, con el fin de obtener una bendición del santo, obsequiaba terrenos. Los pobladores se reunían y designaban a los mayordomos (priostes) de la fiesta del patrón Santiago, quienes a su vez solicitaban apoyo de los devotos para preparar el terreno de la siembra. Los encargados del trabajo agrícola eran los rayadores o gañanes. Esto se realizaba tres días antes del miércoles de ceniza, según calendario litúrgico. Al compás de los músicos se araba, junto a

la yunta de bueyes pintarrajeados, adornados con banderas peruanas, collares de flores y cubiertos sus lomos con hermosos pañales bordados. Después de terminado el trabajo las mujeres solteras se cubrían con esas mantas bordadas para bailar con su pareja el waylarsh de carnaval.

MOISÉS BALBÍN ORDAYA: DIFUSOR DEL USO DE KOTÓN EN LAS DANZAS Y BAILES DEL VALLE DEL MANTARO

Moisés Balbín Ordaya nace el 7 de febrero de 1937 en San Juan

de mayo. Es decir con ceremonias que buscan propiciar la fertilidad de la tierra y del ganado

La juventud bailaba el waylarsh carnaval. El carnaval se mestizó y se estableció en cada pueblo. Esta festividad congrega una serie de eventos peculiares que determinan la identidad local y regional con ciertos patrones comunes.

Se lleva a cabo en todo el valle del Mantaro. Son conocidos el waylarsh de Viques, Huayucachi, Pucará, Sapallanga y Chongos.

En Huancayo es un baile creativo. Hay diversos tipos de carnaval que se festejan en las zonas rurales y urbanas, en las alturas y en las partes bajas. Las pastoras de las alturas en tiempos de carnaval bailaban en los cerros el olon waylarsh u orqo waylarsh. Después de la feria dominical los jóvenes se organizaban en pandillas para bailar en una pampa cercana al río Mantaro. En algunos casos, con el pretexto de vender las verduras en la feria, se iban a bailar y engañaban a los padres. La mayoría de estos jóvenes eran enamorados. Por eso se dice que el waylarsh carnaval es un baile de enamoramiento y prematrimonial.

de Iscos de la provincia de Chupaca, Junín. Hereda de su abuela materna, Juana Pérez Cárdenas, una serie de conocimientos tradicionales que, en la edad adulta, le va a permitir transmitir a los suyos el conocimiento sobre la confección de vestimentas de las danzas tradicionales del valle del Mantaro.

Se inicia en el arte del bordado a la edad de 15 años. Mientras observa los bordados de otros maestros se va perfeccionando y creando un repertorio particular de motivos iconográficos, que tienen un sentido dentro del conjunto visual que Don Moisés sabe explicar de manera detallada, porque es parte de su vivencia andina.

Migra a Lima en 1954 y comienza a participar en diversos elencos de danzas folclóricas, con la finalidad de mantener viva su identidad cultural. Integra como danzante en los grupos de la época: “sol de Chupaca”, “Panorama folclórico” y “Aquilino Ramos”. Hacia 1970 creó su agrupación “Embajada Folklórica del Centro”

desde donde difunde y propulsa el uso del kotón wanka a través de la práctica y enseñanza de danzas y bailes tradicionales del valle del Mantaro.

Posee junto a su esposa Teodora Santana Guerra, también bordadora, tejedora, costurera y danzante, una importante colección de vestimenta tradicional del valle del Mantaro, que pertenecen a las distintas variedades de kuntunchas surgidas por los cambios ocurridos en distintas épocas y otro conjunto mayoritario de trajes lo conforman los de carácter coreográfico: *waylarsh agrario y de carnaval, chonguinada, tунantada, llamichada, tinyacuy, wayligia, huaconada, shapish, jija*, entre otros más.

Ha expuesto su colección de vestimentas en importantes instituciones culturales, como el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Su incansable labor de difusor de las manifestaciones culturales de Junín ha sido reconocida con distinciones y premios otorgados por las autoridades locales.

MESTIZAJE EN EL ARTE A TRAVÉS DE LA VESTIMENTA TRADICIONAL

El Instituto de Arte Peruano (IAP), establecido en el local del Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima) a partir de los años 40 y conformado por los artistas mal llamados “indigenistas”, estando a la cabeza José Sabogal, propulsa la revaloración del arte popular, al identificar en éste la conjunción de tradiciones hispanas e indígenas, que evidenciaban el “verdadero” arte del país y por tanto se reconoció una identidad mestiza que sustentaría un intento por construir un arte nacional.¹⁸

Los pintores del Instituto de Arte Peruano –IAP- encontraron en los objetos de arte popular y en el traje peruano un ejemplo evidente de ese mestizaje. Se dedicaron a pintar acuarelas tomando como base la iconografía de las diferentes expresiones plásticas populares, sobre todo de los mates burilados y los keros. Al mismo

tiempo que se hizo un registro de las distintas variedades regionales de la vestimenta tradicional y donde destaca la figura de la



¹⁸ VILLEGAS: 2005.

kutuncha, pintada a la acuarela por José Sabogal.¹⁹ Vemos como esta imagen emblemática entre los wankas es asumida como un símbolo de identidad mestiza. |

Bibliografía

AVALOS DE MATOS, Rosalía.

1981 “Presentación”. En CASTAÑEDALEÓN, Luisa. Vestido Tradicional del Perú. Tradicional Dress of Peru. Lima, Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana. pp.1 1-15.

CASTAÑEDA LEÓN, Luisa.

1981 Vestido Tradicional del Perú. Tradicional Dress of Peru. Lima, Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana, p. 197

DESCALZO LORENZO, Amalia.

2002 “Modos y modas en la España de la Ilustración”. En GARCÍA SAÍZ, Concepción (comp.), Siglo XVIII. España, el sueño de la razón. Río de Janeiro, pp. 166 – 191.

MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

1993 El tejido peruano a través de la colección del Museo. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.

¹⁹ El Museo Nacional de la Cultura Peruana presenta una importante colección de acuarelas de los integrantes del Instituto de Arte Peruano.

JIMENEZ BORJA, Arturo.

1998 Vestidos populares peruanos. **Lima, Edición Santillana S. A. p. 251**

RIOS ACUÑA, Sirley (y) BALBÍN ORDAYA, Moisés.

2000 Indumentaria tradicional del Valle del Mantaro. **Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.**

RIOS ACUÑA, Sirley.

2003 Tiempos de carnaval y vestidos de fiesta en los valles del Mantaro y Yanamarca. Colección Moisés Balbín Ordaya y Teodora Santana Guerra. **Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.**

VILLEGAS ROBLES, Roberto.

2001 Artesanías peruanas. **Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega – CIAP. p. 209**

VILLEGAS TORRES, Fernando.

2005 Visión de País, el mestizaje en el arte. José Sabogal y el Instituto de Arte Peruano (1931 – 1956). **Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Catálogo de exposición.**